

**HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, « *La face cachée* »
du théâtre de l'image, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval,
2001**

**DONOHUE, Joseph I. Jr. et Jane M. KOUSTAS (dir.), *Theater sans
frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*,
East Lansing, Michigan University Press, 2000**

Hans-Jürgen Lüsebrink

Numéro 32, automne 2002

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041515ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041515ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société
québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lüsebrink, H.-J. (2002). Compte rendu de [HÉBERT, Chantal et Irène
PERELLI-CONTOS, « *La face cachée* » du théâtre de l'image, Sainte-Foy, Presses
de l'Université Laval, 2001 / DONOHUE, Joseph I. Jr. et Jane M. KOUSTAS (dir.),
Theater sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage, East
Lansing, Michigan University Press, 2000]. *L'Annuaire théâtral*, (32), 181–184.
<https://doi.org/10.7202/041515ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation
canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET),
2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des
services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique
d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, « *La face cachée* » du théâtre de l'image, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001.

DONOHUE, Joseph I. Jr. et Jane M. KOUSTAS (dir.), *Theater sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan University Press, 2000.

La recherche universitaire sur l'œuvre de Robert Lepage paraît, par rapport à son impact international et à son importance de tout premier plan au sein de la création théâtrale contemporaine, en singulier décalage, si l'on tient compte

notamment des monographies ou ouvrages collectifs publiés. Ceci est certes dû aux spécificités de son écriture scénique, largement détachée du support de l'écrit et ne reposant généralement pas sur un texte fixe de référence, de caractère foncièrement évolutif et mouvant ; mais également à un certain traditionalisme des études littéraires et théâtrales qui ont des difficultés à prendre toute la mesure, sur le plan théorique et méthodologique, des changements intervenus dans l'écriture théâtrale moderne et postmoderne.

Les deux livres dont il est question ici visent à combler, au moins partiellement, ces déficits concernant la recherche sur l'œuvre de Lepage, en se consacrant essentiellement à deux dimensions majeures, l'écriture scénique de son théâtre, et son ancrage interculturel. L'ouvrage de C. Hébert et d'I. Perelli-Contos, qui enseignent au Département des littératures de l'Université Laval, est en premier lieu consacré à la dimension scénique et visuelle. Fondée sur la thèse que le théâtre de Lepage se caractérise d'abord par le fait qu'il a su se détacher de l'assujettissement du théâtre à l'écriture, de « l'impérialisme du texte » (p. 8), les deux auteurs cernent dans leur étude à la fois les spécificités de son écriture scénique et ses fondements épistémologiques. À partir notamment de l'exemple de la pièce *Vinci*, dont l'analyse se trouve au centre du livre, et de l'analyse très détaillée de certains éléments scéniques particulièrement significatifs – le photomaton dans *Les sept branches de la rivière Ota*, la Joconde et le verre dans *Vinci*, l'écran dans *La géométrie des miracles* – se dégagent ainsi les éléments constitutifs de l'écriture

scénique de Lepage (qu'on aimerait toutefois voir illustrés plus à travers ses grands spectacles scéniques, surtout par exemple l'évolution de l'écriture des *Sept branches* qui n'est ici que très sommairement traitée) : telle la réappropriation, la réinterprétation et la transformation de données informationnelles et d'artefacts culturels comme la Joconde qui se voit littéralement « sortie de son cadre » (p. 68) ; la centralité de la dimension visuelle et sonore ; et le remplacement du mode horizontal et linéaire de l'écriture dramatique traditionnelle par un mode de représentation vertical et hypertextuel. Ce dernier paraît fortement influencé par le langage vidéographique et ses principaux procédés de mixage d'images et, plus généralement, par les conséquences de la révolution informatique et électronique que les deux auteurs analysent en particulier à partir de la pensée d'Edgar Morin et de sa notion de « complexité ».

Le second ouvrage, un livre collectif comportant une brève introduction des éditeurs, professeurs respectivement à la Michigan State University (États-Unis) et à la Brock University (Ontario, Canada) et treize contributions (qui se recoupent malheureusement de manière répétitive, ce qui aurait dû être évité), met davantage l'accent sur les dimensions interculturelles et intermédiaires de l'œuvre de Lepage, même si les spécificités de son écriture scénique y jouent aussi – nécessairement – un rôle important. Si trois contributions concernent des aspects particuliers de sa réception en France (Guy Tessier), à Stockholm en Suède (Willmar Sauter) et à Toronto (Jane M. Koustas), les autres sont, en effet, d'une part focalisées

sur différents éléments de l'écriture scénique : les représentations du corps (Piet Defraeye), la réécriture visuelle de pièces de Shakespeare, notamment *Hamlet* (dans *Elsinor*), la place du cinéma dans l'œuvre de Lepage, traitée à travers l'exemple des films *Le confessionnal* et *Le polygraphe*, ainsi que, dans une contribution mêlant de manière très subtile témoignage personnel et analyse, le processus de création au sein de la troupe de Lepage, illustré à travers l'exemple de la *Géométrie des miracles* et de ses états successifs (Michael Hood). La problématique de l'interculturalité se trouve, d'autre part, traitée dans quatre contributions du volume qui s'attachent à des points très divers. La perception d'autres cultures, reposant à la fois sur la déconstruction de clichés collectifs ou leur réarticulation sous d'autres formes, est traitée de manière très différente dans les articles de Jennifer Harvie et de Christie Carson consacrés à l'image des Anglais, des Japonais et des communautés chinoises au Canada dans *la Trilogie des dragons* et dans *Les sept branches de la rivière Ota*. Le multilinguisme du théâtre de Lepage, notamment dans ses « shows scéniques » qui constituent un théâtre transnational et cosmopolite non seulement par ses thèmes, mais aussi par le recours simultané à différentes langues et à différentes formes de traduction langagière et culturelle fait l'objet des contributions de Sherry Simon et de Jeanne Bovet. James Bunzli, enfin, analyse la présence de la dimension autobiographique dans les pièces solo de Robert Lepage – notamment *Vinci* et *Les aiguilles et l'opium*, à compléter par sa plus récente pièce *La face cachée de la lune* qui n'est pas traitée dans le volume – la question

de l'interculturalité complexe et contradictoire de l'identité personnelle même de Lepage, qui aurait trouvé son expression artistique appropriée dans « *the paradox of performing a multi-character one-man show* » (p. 36).

Trois points critiques sur cette riche et inspirante moisson d'études qui renouvellent l'approche du théâtre de Lepage et complètent bien le livre de Chantal Hébert et d'Irène Perelli-Contos : ses éditeurs auraient dû éviter des recoupements entre différents articles menant à des répétitions – que l'on trouve également dans le premier ouvrage, notamment pp. 138 suiv. et p. 167 –, voire la reprise textuelle, à plusieurs reprises même, de citations identiques ; la contribution de Shawn Huffmann (p. 155-169 dans le second livre évoqué) risque de rester assez hermétique pour des lecteurs non initiés à la sémiotique de J. Greimas dont la méthode doit encore faire ses preuves pour l'approche d'un théâtre à la fois scénique et profondément interculturel comme celui de Lepage ; enfin, les ouvrages de H. Bhabha (1990) et de J. Clifford (1996) cités page 228 manquent dans la bibliographie finale de l'ouvrage.

En clair, ces deux livres dessinent finalement les défis posés par le théâtre de Lepage et certaines perspectives de la recherche : la nécessité, d'abord, de le détacher d'une singularité parfois un peu trop accentuée, et de l'insérer dans l'histoire du théâtre contemporain, en le mettant en relation avec des œuvres comme celles de Denis Marleau au Québec, de Jérôme Savary en France, de Claus Peymann en Allemagne et de Peter Brook en Angleterre (comme le

suggère S. Simon dans une note p. 230) ; celle ensuite de saisir systématiquement les rapports intermédiatiques entre l'écriture scénique et les médias modernes contemporains, notamment le cinéma, la photographie, l'opéra, la vidéo, la télévision et la radio – un questionnement pour lesquels les deux présents ouvrages fournissent de bonnes bases de réflexion ; et, enfin, d'essayer de cerner mieux, sous l'angle à la fois de l'anthropologie et de la philosophie de l'histoire, le traitement extrêmement créatif, mais aussi parfois problématique que Lepage fait subir à des événements, des lieux et des figures « mythiques » de la modernité, de Léonard de Vinci à Frank Lloyd Wright, une approche qu'il partage notamment avec le « Grand Magic Circus » de J. Savary dont il se distingue pourtant par une écriture scénique et une esthétique profondément différentes.

Hans-Jürgen Lüsebrink
Université de Saarbrücken,
Allemagne